



Centro Universitário de Brasília – UniCEUB Faculdade de
Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas

Isabelle Botelho Puntel

**As Linguagens Vanguardistas no cinema: Artisticidade
cinematográfica de Tarkovsky**

Brasília/DF

2012

Isabelle Botelho Puntel

**As Linguagens Vanguardistas no cinema: Artisticidade
cinematográfica de Tarkovsky**

(Termo de Aprovação)

Trabalho apresentado à Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas do UniCEUB – FATECS, como requisito para a obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo do Uniceub – Centro Universitário de Brasília.

Professora Flor Marlene E. Lopes

Brasília/DF

2012

Isabelle Botelho Puntel

**As Linguagens Vanguardistas no cinema: Artisticidade
cinematográfica de Tarkovsky**

(Termo de Aprovação)

Trabalho apresentado à Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas - FATECS, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo do UniCEUB – Centro Universitário de Brasília.

Professora: Flor Marlene E. Lopes

Brasília, 8 de Novembro de 2012

Banca Examinadora

Flor Marlene E. Lopes, Dr.

Luiz Claudio Ferreira, Me.

Mariana Studart, Me.

AGRADECIMENTOS

Nenhum caminho se traça sozinho, nem o saber e nem a felicidade são plenos se não forem compartilhados, por esse motivo agradeço aos anjos, familiares, amigos e amor. Por abrir caminhos e fortalecer as energias para continuar lutando por descobertas reais e sinceras. Aos meus professores que se tornaram amigos e parte deste processo digo-lhes muito obrigada por partilharem seus saberes. Em especial agradeço a professora doutora Flor Marlene pela paciência, compreensão e por propiciar o que há de mais excêntrico em um trabalho acadêmico e jornalístico como o tal: a liberdade de expressar as próprias ideias.

POEMA DE ARSANI TARKOVSKY

(do filme “Stalker”, de Andrei Tarkovsky, 1979)

Agora o verão se foi,
e poderia não ter vindo.

No sol está quente,
mas tem de haver mais.

Tudo aconteceu,
tudo caiu em minhas mãos,
como uma folha de cinco pontas,
mas tem de haver mais.

Nada de mau se perdeu,
nada de bom foi em vão...
uma luz clara ilumina tudo,
mas tem de haver mais.

A vida me recolheu,
à segurança de suas asas.
Minha sorte nunca falhou,
mas tem de haver mais.

Nem uma folha queimada,
nem um graveto partido
claro como um vidro é o dia...
mas tem de haver mais.

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso se propôs a estudar as linguagens cinematográficas adotadas pelas principais vanguardas a fim de comparar com a apropriada pelo cineasta russo Andrei Tarkovsky. O estudo apresenta primeiramente um levantamento histórico acerca do que apoiaram diversos movimentos e escolas de vanguarda. O resumo histórico, incluindo uma abordagem especial do cinema russo devido ao fato de o diretor estudado ser de origem soviética, traz a possibilidade de uma comparação com a linguagem de Tarkovsky. Que por sua vez, tem em sua concepção da linguística fílmica um pensamento que vai além de uma análise técnica a fim de transmitir sensações ao telespectador. O cineasta aprofunda na reflexão sobre o objetivo da arte e consequentemente utiliza as técnicas para tornar o cinema o mais verossímil possível.

Palavras-chave: Linguagem Cinematográfica. Vanguarda. Tarkovsky. Esculpir o tempo.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. METODOLOGIA.....	10
3. REFERENCIAL TEÓRICO.....	11
3.1. A TRAJETÓRIA DA LINGUAGEM DO CINEMA.....	11
3.1.1. O INÍCIO.....	11
3.1.2. REVISÃO DA LINGUAGEM FÍLMICA.....	16
3.2. O CINEMA RUSSO	28
3.3. A ARTE DE REPRESENTAR O TEMPO: TARKOVSKI.....	33
3.3.1. VIDA E OBRA.....	33
3.3.2. O POETA.....	41
3.3.3. O TEMPO E A TÉCNICA	44
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
5. REFERÊNCIAS	50

1. INTRODUÇÃO

“O cinema livra o homem do encantamento do silêncio, permite que ele liberte o espírito das ansiadades e das coisas vãs que o oprimem.”

No princípio o cinema era apenas um registro que, pela primeira vez, fez com que o homem percebesse a sua capacidade de tornar os tempos passados, eternos. A partir deste momento se instaura a busca de uma linguagem para essa arte tão nova. Neste contexto, sucessivos movimentos aparecem, revolucionando a maneira do pensar cinema, coerentes em sua forma com as culturas e momentos históricos dos quais eram tributários, além de perseguirem uma função verdadeira desta arte a fim de responder aos questionamentos humanos.

Pode-se afirmar que a arte do século XX, o cinema, incorporou tudo que estava ao seu redor e criou sua própria linguagem. Poucos meios representam, de maneira tão clara e eficiente, as ações humanas. O cinema possui em sua constituição as grandes ferramentas das outras artes (literatura, teatro, música, pintura, fotografia), fundindo-as em sua composição, unindo-as em sua sincronia, orquestrando-as na maestria dos grandes autores. Entretanto, pós as linguagens vanguardistas diretores como o russo Andrei Tarkovsky acreditavam que o cinema deveria exercer-se como arte autônoma, para que assim não se torne apenas um produto derivado. Neste contexto, permanece possível a utilização de todos os poderosos recursos da cinematografia, objetivando absover-se a si, renovando-se e recompondo-se em uma linguagem incrivelmente inovadora em seu procedimento expressivo, podendo assim ser considerada uma nova forma de ler e escrever o mundo.

Em toda a história do cinema estão presentes movimentos que propõe reconfigurações de linguagens a fim de restabelecê-las, reconstruí-las ou mesmo superar barreiras. Do Expressionismo Alemão à *Nouvelle Vague*, do cinema clássico norte-americano ao Neo-Realismo Italiano: o cinema acontece enquanto arte antropofágica – no sentido de devorar a si mesmo para renascer em forma e conteúdo diversos.

Cada um a sua maneira, nomes como Sergei M. Eisenstein e David L. W. Griffith foram responsáveis, durante as primeiras duas décadas do século XX, pela estruturação inicial dessa linguagem que só existia para o registro. Posteriormente, cineastas como Andrei Tarkovsky questionaram quais funções teriam o discurso cinemático e como ele poderia modificar o homem no sentido moral e espiritual.

A fim de compreender a peculiaridade da artisticidade da linguagem

cinematográfica de Tarkovsky, foi necessário estudar a formação das linguagens artísticas das vanguardas do cinema, objetivando uma comparação intertextual. Para entender a linguagem cinematográfica é preciso ir além das técnicas: é indispensável compreender o sentido da vida humana.

O tema escolhido foi resultado de um laço estreito com a sétima arte, além de considerá-la a grande arma de propagação de idéias, já percebido por Mussolini no século XX. Mesmo hoje, com a variedade de meios de comunicação, o cinema ainda é um meio fundamental para se alcançar reflexões sobre assuntos diversos. E é neste contexto, que se faz uma alusão ao jornalismo. A meu saber, a essência desta profissão está em propagar boas ideias, no mínimo, torná-las discutíveis a fim de alcançar a verdade. “Coloco-me naquela categoria de pessoas que são mais aptas a dar forma às suas ideias através da polêmica, coloco-me inteiramente do lado daqueles para quem só se chega a verdade por intermédio do debate.” Tarkovski (2002, p.7).

As pessoas, em sua maioria, veem o cinema exclusivamente como entretenimento, principalmente o cinema brasileiro – me refiro aos filmes comerciais- e na verdade esta arte é um meio de levar questionamentos à sociedade: quanto a vida, a arte, a política, o meio ambiente e qualquer outro fator e superficialidades mundanas. Para continuar utilizando o cinema como uma forma de propagação de ideias é preciso compreender esta linguagem plenamente. Mesmo que o estudo monográfico não seja capaz de esgotar o assunto, mas seja de abrir caminhos para novos interessados. E por esse motivo o estudo desse tema é importante.

No primeiro capítulo, busca-se apreender a linguagem do cinema, desde o seu surgimento como arte e o surgimento do cinema em sua constituição clássica de apreensão da realidade. A partir daí, faz-se uma revisão crítica da linguagem ao longo de mais de um século de cinema. O terceiro momento configura-se uma análise do cinema russo ao qual deriva-se o diretor estudado. A seguir, aprofundaremos nos conceitos sobre a arte e cinema, bem como sua linguagem, do cineasta Andrei Tarkovsky. Em última instância, a título de considerações finais, exprimem-se as principais aprendizagens construídas no processo de elaboração desse trabalho de conclusão de curso.

2. METODOLOGIA

Com o intuito de fazer com que o trabalho seja sólido e que sua estrutura teórica seja bem fundamentada, foi escolhido o método de pesquisa bibliográfica. A pesquisa bibliográfica é o início de todo trabalho científico, é a partir dela que as ideias iniciais vão tomando forma e saindo do plano empírico para o plano teórico. Para Stumpf (2005) a pesquisa bibliográfica é o “planejamento global inicial”, passa por todo um processo de identificação até a obtenção da bibliografia, para que ai sim, o estudioso possa desenvolver o seu trabalho científico agregando “o entendimento do pensamento dos autores, acrescidos de suas próprias idéias e opiniões”.

3. REFERENCIAL TEÓRICO

3.1. A TRAJETÓRIA DA LINGUAGEM DO CINEMA

3.1.1. O INÍCIO

Som, tempo, fotografia e montagem são considerados os principais elementos para a composição da linguagem cinematográfica, que por sua vez eram inexistentes no princípio do cinema. Este surge como uma nova forma de registro do espetáculo ou acontecimento e que, segundo Carrière (1995), o filme ainda era, apenas, uma sequência de tomadas estáticas. A percepção ou composição desse novo meio como linguagem específica era inexistente, o que ocorria era a constituição de um novo meio. Porém, para o russo Serguei Eisenstein (2002), um dos principais pensadores desta arte, o cinema funcionava ora como um organismo, ora como mecanismo. Em ambos os episódios dessa dialética: “ver um filme é como ser sacudido por uma cadeia contínua de choques vindos de cada um dos vários elementos do espetáculo cinematográfico, não apenas do enredo”.

Nesse princípio, a intenção de registrar a realidade é substituída por interpretações da realidade, afinal em Andrew (1989, p. 50):

O que se poderia ganhar continuando a olhar para um evento cujo significado já fora absorvido? (...) a matéria-prima do cinema residia nos elementos de um plano capazes de provocar uma reação distinta (e potencialmente mensurável) no espectador.

Em sua teoria, descrita nas páginas de *A Forma do Filme*, Eisenstein, aborda dois princípios fundamentais do cinema como arte provocadora de efeitos psicológicos: a transferência e a sinestesia. No primeiro, todos os elementos são combinados com a intenção de se produzir um único efeito imperante, ou seja, tais elementos contrapõem-se, criando um novo efeito resultante. Também é possível a entrada de um novo elemento inesperado, o qual causa outro efeito necessário. O que acontece é uma transferência de efeitos entre os elementos formativos.



Figura 1: *Amélie Poulain*, cena representando a sinestesia.
 Fonte: <http://www.ohfuckmusic.com>

A combinação dos elementos acarreta uma experiência multissensorial: a sinestesia. Em seu livro sobre as principais teorias do cinema, Andrew (1989) exemplifica essa técnica com a cena do filme de Jean Vigo, *L'Atlante de 1943*. Nele *Dita Parlo* sai do porão do navio e, enquanto abre um sorriso, o sol brilha mais forte em seu rosto e a câmera muda do plano geral para o primeiro plano. Nota-se a combinação de, ao menos, três elementos fílmicos nesta cena, com a intenção de provocar a experiência multissensorial no espectador. Um exemplo atual que foi influenciado por este pensamento foi o filme *Amélie Poulain* do diretor Jean-Pierre Jeunet, quase toda a película evidencia a sinestesia causada pelos elementos formativos (ver figura 1).

Eisenstein (2002) confessa não enxergar nos elementos de sua composição o ápice do espetáculo cinematográfico. Para ele é necessário combinar os planos, os quais são essencialmente “descritivos, isolados em significado, neutros em conteúdo – em contextos e séries intelectuais” Eisenstein (2002, p. 36). Nesse momento, o respeitado e central conceito de montagem elaborado por Eisenstein é concebido.

Eisenstein apoiou seus estudos relacionados à montagem no conhecimento da composição da poesia haikai japonesa e sua inerente “montagem” observada por ele. Encontram-se na constituição do alfabeto japonês as bases de sua teoria. Andrew (2002, p. 53):

A questão é que a cópula (...) de dois hieróglifos da série mais simples deve ser considerado não como sua soma, mas como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, de outro grau; cada um separadamente corresponde a um objeto, a um fato, mas a sua combinação corresponde a um conceito. De hieróglifos separados foi fundido – o ideograma. Pela combinação de duas descrições’ é obtida a representação de algo graficamente indescritível.

Assim, exemplifica essa perspectiva com o ideograma *chorar*, o qual possui em sua composição a imagem de um olho somada à imagem da água. Dois elementos distintos que, agregados, simbolizam um terceiro estado, pleno de sentido e com capacidade de ser um todo.

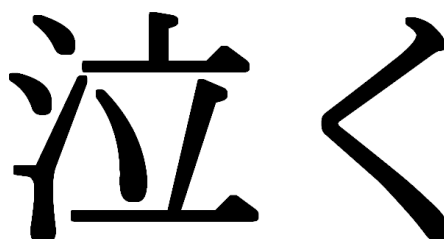


Figura 2: Ideograma Chorar.
 Fonte: <http://www.nipocultura.com.br>

O conceito de montagem também está essencialmente vinculado ao trabalho de David Wark Griffith. Este, por sua vez, em toda sua trajetória, realizou mais de 400 filmes que influenciam a produção do cinema industrial desde então. E, em virtude desta vasta produção, Griffith também é amplamente estudado por sua elaboração de linguagem específica com a montagem da divisão em planos.

Assim como Eisenstein, Griffith rompeu com parâmetros vigentes desde o surgimento do cinema. Incorporou ao seu método de produção os *close-ups*, plano e contra-plano, os movimentos de câmera, a montagem paralela e os planos detalhes. Na verdade, o que acontece em Griffith é a sistematização dos elementos já presentes de uma maneira muito dispersa na linguagem cinematográfica.

Em uma forma de reconhecimento à importância de Griffith, Eisenstein dedica a ele um capítulo do livro *A Forma do Filme*. Eisenstein (2002) afirma-o como representante de uns “Estados Unidos tradicionais patriarcais, provincianos” a fim de justificar alguns destes traços presentes em seus filmes. Deve-se entender que sua obra nasce nesse contexto e a ele pertence, bem como o próprio autor e seu espectador está inserido nessa realidade.

Por exemplo, em o *Nascimento de uma Nação*, de 1915, obra-prima de Griffith percebe-se traços de glorificação à escravidão e à segregação social. A estréia do filme foi acompanhada por duros protestos raciais e também é associada ao segundo renascimento da Ku Klux Klan – movimento que cultivava o racismo de forma deliberada e que reaparece no mesmo ano do lançamento do filme.

O *Nascimento de uma Nação* é o ápice da obra griffithiana. Aqui o realizador encerrou a dependência construtiva do plano à ação. Ao fazer isso, Griffith propagou

o potencial emotivo do corpo fílmico através da montagem paralela ao desenvolver duas ou mais ações simultaneamente, ou seja, em uma única cena. Seus elementos são consubstanciais e intercalados de forma a se diferenciarem, conferindo ritmo à narrativa fílmica.

David Bordwell (2004), em uma tentativa de esmiuçar as principais regras do que concerne à forma da narrativa clássica cinematográfica, afirma que esta apresenta um modelo claro: seus indivíduos são bem definidos, possuem problemas evidentes e objetivos claros. A fim de completar a estrutura circular e linear, há o conflito entre estes personagens e, consequentemente, a resolução do problema com uma vitória ou derrota decisiva. Há, igualmente, o alcance ou não dos objetivos pretendidos. O personagem principal é claramente o agente motivador de toda trama e com ele os espectadores deverão se identificar. Bordwell (2004, pg 287):

O filme clássico respeita o padrão canônico de estabelecimento de um estado inicial de coisas que é violado e deve ser reestabelecido. Na verdade, os manuais de roteiro hollywoodianos há muito insistem em uma fórmula que é resgatada pela análise estrutural mais recente: a trama é composta por um estágio de equilíbrio, sua perturbação, a luta e a eliminação do elemento perturbador.

Há, portanto, que se apresentar ao espectador um desenvolver lógico, o qual necessariamente será solucionado no filme. A interação entre personagem, cenário e trama é intrínseca, visto que, no olhar clássico, a casualidade é o princípio unificador primário. Sendo assim, de acordo com Bordwell (2004), a trama filia-se substancialmente ao movimento causa e efeito.

Geralmente, a organização da narrativa fílmica é dupla cujo protagonista apresenta duas linhas de enredo: uma concentra-se na resolução do problema apresentado e a outra envolve o romance. Normalmente, ambas possuem seu ápice no mesmo momento narrativo, são distintas e interdependentes.

Ainda segundo Bordwell (2004), os elementos fílmicos da narrativa cinematográfica possuem uma relação de redundância. Geralmente, “as informações são reiteradas pelas falas ou pelos comportamentos dos personagens”.

No que diz respeito à organização dos dispositivos técnicos, Bordwell (2004) afirma que a forma clássica deve induzir o espectador a criar e perceber o tempo e o espaço fílmicos da ação de maneira bem definida e clara. Para que isso ocorra, cada plano deve vincular-se a seu antecessor de maneira lógica e inequívoca, apresentando posições repetidas de câmeras. A iluminação deve estar à disposição

do protagonista, destacando a figura do fundo, bem como a cor deve destacar os planos essenciais. Igualmente em mesma função, a movimentação das câmeras deverá construir os elementos em cena por meio de movimentos que os revelem por completo. Os enquadramentos geralmente variam entre plano americano – o qual apresenta o personagem a partir dos joelhos – e primeiro plano – o qual enquadra o rosto e parte dos ombros do personagem.



Figura 3: Plano Americano. Fonte: <http://cineclubeybitukatu.com.br>



Figura 4: Primeiro Plano. Fonte: <http://cineclubeybitukatu.com.br>

3.1.2. REVISÃO DA LINGUAGEM FÍLMICA

Uma das primeiras experimentações sistemáticas da linguagem fílmica foi identificada por teóricos em George Méliés (1861-1938). Presente na primeira exibição da imagem em movimento, realizada pelos irmãos Lumière no *Grand Café*, em Paris seu cinema nasce da fusão da magia - até então seu *métier* - e a imagem em movimento.

Essa linguagem se caracteriza por truques e efeitos simples, porém ainda não utilizados. Substituições de pessoas, *stop-motions*, dupla exposição, ilusões que impactam o recente e ingênuo público da cinematografia.

Segundo Bergan (2007), Méliés aplicou ao cinema os recursos ilusórios que já utilizava como mágico em espetáculos, shows e apresentações teatrais. Além das ilusões provocadas por recortes fílmicos, a coloração artesanal da película acentuava o fantástico sempre presente em sua obra. Muitas das técnicas utilizadas por Méliés foram descobertas acidentalmente, fruto de falhas materiais e mecânicas, como ele explica, Bergan (2007, p. 17):

Certo dia eu estava fotografando de uma maneira prosaica na praça do Opera, quando o bloqueio do aparelho cinematógrafo que eu utilizava no princípio produziu um efeito inesperado; necessitei um minuto para desgrudar a película e voltar a colocar o aparelho em funcionamento. Durante esse minuto, está claro que os transeuntes, os veículos haviam mudado de lugar. Ao projetar o filme, logo observei que o ônibus se transformava em um carro fúnebre e os homens em mulheres.

Foi em um estúdio construído em Melieu que Méliés realizou a primeira grande película, de quinze minutos, e também onde criou e experimentou numerosos de seus truques espetaculares. Sua obra carregava consigo a marca do experimental e mágico.



Figura 5: *Viagem à Lua* (1902) de George Méliés

Fonte: www.adorocinema.com.br

Em pouco menos de duas décadas após o lançamento de *Viagem à Lua*, a cinematografia foi presenteadada com um trabalho, o qual deixou um legado: *O Gabinete do Dr. Caligari* de 1918, de Robert Wiene. Considerado o marco do movimento expressionista alemão no cinema, o filme reúne as principais características expressivas desse paradigma filosófico-cultural.



Figura 6: *Nosferatu* de 1922 de WF Murnau. Expressionismo Alemão.

Fonte: <http://dissertandosobrecinema.blogspot.com.br>

O expressionismo alemão, segundo Proença (2004), procurou expressar as emoções humanas e as angústias que caracterizaram psicologicamente o homem do início do Século XX. Eles desejam expressar com maior veemência possível sua visão pessimista em relação ao mundo. Este movimento surge no contexto da primeira guerra mundial. A Alemanha dos anos seguintes vivera algo que se assemelhou a uma guerra civil e sua população teve de conviver com a humilhação

pós-tratado de Versalhes. Diante dessas mudanças sócio-políticas, grupos artísticos buscavam um meio de expressar toda a depressão presente no país e encontraram no fantástico o grande marco de sua expressividade.

No entanto, o espetáculo do cinema alemão do início do século XX não representou sua fantasia através do lúdico ou da magia, nem por meio de experiências com o cinematógrafo, como fez Meliés.

O expressionismo do cinema alemão se articulou justamente em sua cenografia, a qual aparece deformada, transfigurada e acentuada por uma iluminação radical e um tanto sinistra. É possível observar que, enquanto Eisenstein e Griffith se ocupavam do que concerne à organização dos códigos narrativos, o expressionismo alemão faz na cenografia o melhor meio de fugir ao desequilíbrio daquela sociedade.

É necessário compreender que, ao clamar pela fuga da tirania, o cinema alemão não deixa de expressar sua dor frente aos acontecimentos históricos vivenciados. Marten, em seu livro, *Cinema – Entre a realidade e o artifício*, explica (2003, pg 40) que a “Alemanha derrotada se identificou nas deformações plásticas daquele movimento. É a identificação entre homem, sociedade e cinema”.

Essa dependência construtiva do filme ao cotidiano sócio-político experimentado (assim como acontece em toda a história do cinema), aqui, é tão forte que Siegfried Kracauer (1988), usou o cinema expressionista alemão para entender a alma de sua população durante o período entre guerras. Kracauer (1988) explica que durante os anos após a Primeira Guerra Mundial havia uma tendência da população alemã em retirar-se para “dentro de uma concha” em um “mergulho no intangível domínio da alma”. É, inclusive, possível observar a fuga no processo de produção, uma vez que esta se dava, em grande maioria, exclusivamente em estúdios. Kracauer (1988, p. 80):

Eles preferiam comandar um universo artificial a depender dos acasos do mundo exterior. Sua fuga para dentro do estúdio era parte da retirada geral para dentro de uma concha. A partir do momento que os alemães haviam escolhido procurar abrigo dentro da alma, do mesmo modo não poderiam permitir que a tela explorasse a verdadeira realidade que haviam abandonado.

Siegfried Kracauer (1988) reúne, em suas páginas *De Caligari a Hitler*, os principais legados deixado pelo expressinismo alemão à cinematografia mundial, identificados essencialmente em *Dr. Caligari (1918)*. Afirma que a camera nunca havia alcançado tanta mobilidade, até então. Sua iluminação com fortes claros-

escuras (ver figura 7), é utilizada até hoje como referência e pode ser observada em grandes obras da atualidade, como em *Amores Brutos* dirigido por Alejandro González Iñárritu.



Figura 7: *O Gabinete do Dr. Caligari* (1918) de Robert Wiene.
Fonte: www.adorocinema.com.br



Figura 8: *Amores Brutos* (2000) de Alejandro Iñárritu. Cena que evidencia o contraste da luz.
Fonte: <http://travessaliteraria.blogspot.com.br>

Para o crítico de arte Jean Cassou, o que os alemães fizeram foi uma brilhante iluminação feita em laboratório. Foi provavelmente neste filme em que o maior número de pessoas pode presenciar, pela primeira vez, na grande tela uma simpatia pelos doentes mentais. A partir daí, o cinema não estava mais à disposição do entretenimento do espectador, como desenhara Griffith e, posteriormente, Hollywood. O expressionismo alemão materializou um meio de expressão verdadeiro e coerente em seu conteúdo.

É possível identificar essa mesma prática no cinema norte-americano experimental feito por mulheres. Ann Kaplan, em seu livro *A Mulher e o Cinema – Os dois lados da câmera* (1995), afirma que para muitas mulheres homossexuais o cinema experimental operou uma liberação das representações artificiais e repressivas do cinema norte-americano. Muitas cineastas lésbicas procuravam expressar sua sexualidade de maneira quase ininteligível - experimental ou surrealista - em seus filmes, para que pudessem escapar da tirania patriarcal sempre presente no contexto sócio- político e cultural. Semelhante à situação vivida pelos cineastas na Alemanha pós-guerra.

Porém, foi na França que o movimento surrealista encontrou seu maior espaço de expressão na década de 1920 e 1930. Definido por si e em si mesmo como estética do sonho, o surrealismo detinha e propagava uma visão de mundo nada familiar. Por meio do inconsciente articulou suas várias possibilidades de linguagem, as quais estavam sempre carregadas de ceticismo, espontaneidade e experimentalismo. No entanto, não pode enganar-se com sua linguagem aparentemente sem significado, o movimento surrealista também leva a marca da denúncia do período entre as Guerras Mundiais. Embasava-se em teorias marxistas e freudianas, entre outras e, como as principais vanguardas deste período, não mais se satisfazia com o modelo superficial desenvolvido durante o período clássico do cinema.

André Breton, em 1924, sintetizou os princípios do movimento surrealista em seu *Manifesto do Surrealismo*, no qual agradece a Freud, e seu estudo sobre o inconsciente, a descoberta e a libertação da imaginação - inconsciente. Ele afirma que após a consagração das teorias freudianas:

Talvez esteja a imaginação a ponto de retomar seus direitos. Se as profundezas de nosso espírito escondem estranhas forças capazes de aumentar as da superfície, ou contra elas lutar vitoriosamente, há todo interesse em captá-las, captá-las primeiro, para submetê-las depois, se for o caso, ao controle de nossa razão.

No mesmo documento, Breton define e explica, de duas maneiras, o porquê da palavra *Surrealismo*:

1. Surrealismo, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.

2. Surrealismo, *Filos.* O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida.

Aqui, já se percebe a despreocupação no tocante à estética e à organização dos procedimentos expressivos. Embora, em outro momento deste manifesto, Breton afirme que há, mesmo que imperceptível, uma organização dos códigos narrativos no sonho que deve ser utilizada como referencial durante a montagem cinematográfica.

Como no expressionismo alemão, o surrealismo também possui uma tendência a exprimir a normalidade através da loucura. Nota-se isso em *Um Cão Andaluz* de 1928, em que há clara presença de distúrbios mentais, podendo observá-los, por exemplo, em um dado momento no qual um de seus personagens se excita ao presenciar um suicídio - excitação seguida de abuso sexual. *Um Cão Andaluz*, principal obra do movimento surrealista no cinema, realizada por Luis Buñuel, em parceria com Salvador Dali, denuncia, de forma violenta, os valores da época, confrontando o espectador com alguns aspectos, até então, observados, em sua grande maioria, somente nos sonhos. O filme possui um claro viés anticlerical ao apresentar em sua constituição o assassinato, a perseguição, o suicídio, o culto ao sexo.



Figura 9: *Um Cão Andaluz* (1928) de Luis Buñuel e Salvador Dali.
Fonte: www.adorocinema.com.br

O filme já utilizava as técnicas de montagem paralela, já explicadas na página 13, desenvolvidas por Griffith, bem como diferentes tipos de planos e ainda a câmera subjetiva. O filme também conta com o método de substituição de objetos em um plano desenvolvido por Meliès.

Nota-se que, durante os anos após a Primeira Grande Guerra, grupos artísticos, em diferentes partes do mundo e âmbitos sócio-culturais, movimentam-se para que o cinema – e a arte em geral – pudesse expressar o que, de fato, sentiam e viviam. Uma nova onda, igualmente revolucionária surgiu após a Segunda Guerra Mundial. O principal orientador desta nova movimentação nos cinemas foi o crítico e teórico francês André Bazin. Segundo Andrew (1989), Bazin deu bases teóricas à cinematografia, para que houvesse o surgimento de uma corrente crítica do cinema após o massacre da Segunda Guerra Mundial.

Em oposição à tradição informativa do cinema de Eisenstein e Griffith, Bazin (1991) sugeriu que o cinema dependia da realidade e atingia “sua plenitude sendo arte do real”, sobretudo a realidade espacial e visual. Portanto, “não é certamente o realismo do assunto ou o realismo da expressão, mas o realismo do espaço, sem o qual os filmes não se transformam em cinema” (Bazin, 1991, p. 205).

Segundo Andrew (1989), um filme deve existir enquanto espaço de representação do humano e não basear-se em uma noção física da realidade. Logo, é necessário que não funcione como mero registro mecânico da realidade para que o espectador não o veja como vê a realidade e sim como cinema, linguagem.

No caso do registro iconográfico das telas de pinturas, a origem da reprodução dos objetos passa necessariamente pelo talento e mente do artista. Em oposição, a fotografia exige um processo físico e depende unicamente do real, condicionado somente às leis físicas, em sua representação.

Para Bazin (1991), a fotografia deveria ser encarada como um modelo de luz, algo que retira do objeto uma impressão. Sendo assim, esta jamais poderá ser de fato o objeto e é, portanto, seu desenho, sua impressão digital. Andrew (1989, p. 16):

Com o cinema, então, somos confrontados com dois tipos de sensações realistas. Primeiro, o cinema registra o espaço dos objetos e entre os objetos. Segundo, o faz automaticamente, isto é, de modo não humano. Para Bazin, toda fotografia começa a nos afetar como um ímpeto psicológico primitivo derivado do fato de ela ser ligada à imagem que representa através de uma transferência fotoquímica das propriedades visuais. Se percebemos que a foto foi modificada depois do fato ou que os objetos representados foram adulterados antes do fato, uma parte do ímpeto psicológico será perdido.

No entanto, mesmo que não haja modificações antecedentes ou posteriores, a fotografia nunca será exatamente igual à realidade da qual se origina. Bazin (1991) acreditava que estas diferenças não eram suficientemente fortes para serem levadas em consideração pela psique do espectador. Mas foi pensando nas mesmas

dessemelhanças que configurou alguns exemplos destas contradições em um de seus ensaios, os quais se encontram reunidos em *What is Cinema?*

Paralelo à ascensão crítica de Bazin (1991) sobre o cinema realista, surge na Itália o movimento neo-realista de cinema, em 1945. Este veio para romper com a linguagem estética vigente durante os anos após a guerra. O cinema italiano até então era pautado em comédias sem conteúdo e que não comunicavam a realidade em que vivia aquele país: em ruína, após o massacre da Segunda Guerra Mundial.

A produção cinematográfica na Itália durante os anos de 1930 via-se algemada ao regime fascista. Segundo Frabris (1996), Mussolini certa vez, ao perceber a importância do cinema como meio de propagação de ideias políticas, disse que “a cinematografia será a arma mais forte”. Mais tarde essa mesma frase se tornaria um *slogan*.

Por volta de 1943, o cinema Italiano vê-se um pouco mais liberto, com a desestruturação do fascismo. O neo-realismo então, assume uma posição muito mais crítica frente aos problemas sociais da época, nega o processo produtivo tradicional imposto pelo cinema norte-americano e inova principalmente na temática e no posicionamento do cinema Italiano. De acordo com Frabris (1996), Leo Longanesi, em um artigo que muitos consideram como um prenúncio das ideias neo-realistas, repreende o fato de o cinema italiano do período se constituir de cópias de baixa qualidade do cinema feito nos EUA, França e até Rússia.

Enquanto o expressionismo alemão encontra sua catarse nos estúdios, onde dominava grande parte das variáveis da produção de um filme, os neo-realistas italianos viam nas tomadas ao ar livre o melhor meio de “expressar sua realidade”. Longanesi explica que era justamente a verdade que faltava nos filmes italianos, portanto, levar as câmeras às ruas, nas casas e campos era o que os realizadores deveriam fazer. Frabris (1996, p. 66):

A interação entre personagem e paisagem, uma paisagem italiana, não só focalizada em seus elementos pitorescos, mas integrada como algo vivo e determinante à ação, havia estado praticamente ausente das telas.

A experiência neo-realista, então, passa por produções com baixos recursos, artistas não-profissionais, tomadas fora dos estúdios, filmes que retratam o dia-a-dia do proletariado italiano e dos camponeses.



Figura 10: *Roma, Cidade Aberta* de 1945, de Roberto Rosellini.
 Fonte: www.adorocinema.com.br

Apesar da sua curta duração, o neo-realismo italiano influenciou o cinema mundial, como um todo, no que se refere ao pioneirismo vanguardista da época. A trilogia de Roberto Rossellini, *Roma Cidade Aberta* (*Roma, città aperta* – 1945), é considerada a obra inaugural deste movimento. Rossellini constitui o quadro dos grandes nomes desse movimento, juntamente a Vittorio de Sica com *Ladrões de Bicicletas* de 1948. Também destaca-se nesse ciclo *O Capote* de 1952, de Alberto Lattuada, *O Ferrovário* de 1956, de Pietro Germi, e *A Terra Treme* de 1948, de Visconti.

Em 1951, Bazin, em parceria com Jacques Doniol-Valcroze, lançou o *Cahier de Cinema*, segundo Dudley uma das mais importantes publicações da história do cinema. A partir de seu lançamento, realizadores e produtores de cinema da época viriam até Bazin em busca de bases para a produção de um novo cinema revolucionário. Jovens cineastas como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, entre outros, produziam trabalhos sob suas orientações. Alguns desses nomes, poucos anos adiante, instituíram a *Nouvelle Vague* francesa.

O grupo sistematizou sua produção em contraponto ao academicismo vigente fazendo um cinema autoral, sem disfarces e, até certo ponto, marginal. Suas obras revolucionárias foram impulsionadas pela realidade da dificuldade econômica do pós-guerra e os problemas da descolonização na Indochina ou Argélia, entre outros fatos históricos. O movimento, assim como a nova onda que se propagou pela cinematografia mundial, iniciou-se ao presenciar a revolução do cinema neo-realista italiano.

No entanto, as produções, diferentemente do neo-realismo italiano, não possuíam, em sua composição, caráter social. O individualismo, por sua vez, o qual determinou procedimentos expressivos da *nouvelle vague* não incomodava aos

realizadores, pelo contrário, os motivava. Isto ocorre, provavelmente, porque grande parte destes cineastas pertencia à burguesia, para ela produziam, e sobre ela abordavam. Segundo Merten (2003), as produções deste período estavam essencialmente vinculadas ao hedonismo e utilizavam-se do sexo como “manifestação suprema da comunicação humana”. Alguns críticos, com base nessa veiculação de mensagem sem engajamento social, consideravam alienadas as suas instâncias narrativas. Os filmes eram realizações de baixo orçamento, quase sempre custeadas pelos diretores.

O advento da tecnologia facilitou o desenvolvimento da linguagem durante a *nouvelle vague* francesa. Segundo Merten (2003), o uso da câmera na mão, uma das grandes marcas desse movimento, só foi possível após o surgimento da câmera portátil Arriflex e do gravador Nagra. Merten (2003, p. 165) ainda declara: “Graças a isso, a essa mobilidade e praticidade, a câmera podia participar da ação, dialogando, ela própria com os personagens”. E, como os italianos, suas tomadas se deram, quase sempre, ao ar livre.

Os principais representantes desse novo modelo francês são Jean-Luc Godard com *Acosssado* (1960), *Pierrot Le Fou* (1965); François Truffaut com *Os Incompreendidos* (1959), *Jules et Jim* (1962) e Alain Resnais com *Hiroshima, meu amor* (1959); entre muitos outros que incorporaram e colaboraram para a construção de um modelo de produção com referências estéticas que perduraram por mais de 30 anos e durante esses mesmos anos distinguiram seu trabalho do restante do mundo.



Figura 11: *Pierrot Le Fou* (1965) de Jean-Luc Godard.
Fonte: www.adorocinema.com.br

Merten (2003) analisa que a combinação entre *nouvelle vague* e neo-realismo deu origem ao que mais tarde no Brasil foi chamado de cinema novo, o qual empregou a estética da *nouvelle vague* de forma extrema, atribuindo-lhe engajamento política radical.

O Cinema Novo nasceu em meio a uma porção de jovens frustrados com a produção nacional e a falência das grandes companhias brasileiras de cinema. Em 1952, o Cinema Novo brasileiro começa a se desenhar durante o Congresso Nacional de Cinema Brasileiro, onde novas propostas estéticas são discutidas. Almeja-se um cinema com mais realidade, menores custos, que deixasse de lado os modelos de vida norte-americana e desvendasse a rica diversidade cultural brasileira. Simonard (2006) revela que a intenção era criar uma linguagem própria, a qual superasse as pornô-chachadas e a alienação existente no cinema comercial. Era, de fato, um cinema sem parâmetros dentro do seu próprio ser enquanto movimento cinematográfico, tão diverso quanto a miscigenação existente por todo o país. Trata-se de um cinema pautado na pluralidade regional, com tratamentos naturalistas e barrocos, locações urbanas e indígenas, formatos melodramáticos e inovações experimentais, contrastes. *Rio, 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos é considerada a obra inaugural do movimento Cinema Novo. Porém, a obra mais aclamada e mais conhecida nas nacionalidades restantes é *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha.



Figura 12: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha.
Fonte: www.adorocinema.com.br

Ao analisar a história do cinema, percebemos que cada vanguarda desempenhou uma função fundamental quando nos referimos ao aspecto de pensar o papel do artista na sociedade. Cada movimento, utiliza aspectos próprios para exprimir o que se passava em sua própria sociedade, evidenciando a verdadeira

função da arte. Entretanto, tratando-se de elementos fílmicos para alcançar este real objetivo da arte, existem outros fatores que são exaltados pelo diretor russo Andrei Tarkovsky, que é objeto de estudo, que tem como objetivo transformar o cinema em um retrato mais fiel possível, da vida humana.

3.2. O CINEMA RUSSO

Seria supérfluo falar sobre história do cinema sem tratar com especialidade àqueles que praticamente tornaram esta arte plausível de ser admirada. A análise do cinema propriamente dita e estudada, sem permanecer apenas nas intuições, foi primordiada pelos russos. Estes afirmaram, extraordinariamente, a criação artística como uma forma de comunicação infinitamente sutil e versátil. Ademais, propiciaram uma comunicação através de sentimentos e imagens. Além de terem exaltado, antes de mais nada, a montagem como elemento principal para a composição da linguagem cinematográfica, o que se tornou a influência para o cinema mundial.

O inglês Cook descreve, nas páginas de seu livro *A History of Narrative Film* (2004), o desenfrear do cinema russo após a revolução russa em 1917. Entretanto, o país aos comandos de Stalin, pertencente ao Exército Vermelho, era limitado a elaborar filmes com teores favoráveis ao governo. Todas as películas deveriam mostrar, em seu copro fílmico, que a CPSU (Partido Comunista da União Soviética) era a força motriz de todas as atividades soviéticas e que Stalin estava pessoalmente envolvido em todas as decisões de consequência para o país. Por essa razão, todos os filmes eram considerados documentários artísticos ou pseudos documentários, mais admitidos como docudramas.

Após a revolução russa, Stalin percebeu o cinema como o meio de propagação de ideias mais forte. A partir de então, o espaço para os cineastas principia a acender. De acordo com Cook (2004), o primeiro diretor pós-soviético, foi Dziga Vertov, vangloriado inicialmente após o nascimento do seu filme *O Homem com a Câmera* de 1929, por possibilitar ao telespectador adentrar à película através da câmera. Esta se tornara o olho do telespectador (ver figura 13).



Figura 13: O Homem com a Câmera, 1929. Cena do olho do homem na câmera.
 Fonte: <http://insanomundoestranho.blogspot.com.br>

O documentário retratava o dia-a-dia das pessoas em Moscou, a verdade deveria ser imperante a fim de demonstrar a simplicidade, a naturalidade e a espontaneidade da vida tal como ela é. A genialidade é percebida na metalinguagem em que o diretor usufrui, tratando o filme explicativo dele mesmo. Algumas cenas mostravam o trabalho do diretor para capturar uma imagem (ver figura 14). A montagem abstrata e não linear, os excessivos cortes rápidos e *close up* dão ritmo ao que perpassa no filme.



Figura 14: O Homem com a Camera, 1929. Cena do diretor mostrando como foi elaborada a tomada.
 Fonte: <http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.com.br>

Ainda nas páginas de *A History of Narrative Film* de Cook (2004), Vertov alega que o cinema narrativo era impotente por não expor a verdade. Ele acreditava na habilidade do aparato do cinema para reproduzir a realidade tal como ela é e enfatizava a montagem como sendo a técnica capaz de tornar o conteúdo persuasivo e expressivo. Em consequência deste pensamento, Vertov criou o movimento que dominou a Rússia: - *Kino-glas* (o olhar do cinema) - tratava o cinema como documento e verdade dando espaço para a câmera discreta, que captura imagens de seus personagens sem que os mesmos percebam. O ofício de Dziga Vetorv ficou conhecido como cine-poeta e meta-cine.

Um outro diretor conhecido mundialmente por seu trabalho experimental foi Lev Kuleshov, que tinha como objetivo descobrir a forma como o filme significa. Segundo Cook (2004 p. 640), o *Efeito Kuleshov* consistia na montagem de uma cena de um ator olhando fixamente para a lente com uma expressão única e respiração marcante justapondo com outras imagens diversas. O ator, a comida; o ator, o bebe no caixão e o ator, a mulher. (ver figura 15). Em cada situação o telespectador discernia uma emoção diferente para o ator, mesmo que este permanecesse estático, essa percepção se dava dependendo da imagem que sucederia a do ator. Kuleshov conclui (em tradução livre): “O plano tem dois valores distintos, primeiro aquele que possui como imagem fotográfica da realidade e o segundo o que ele adquire quando colocado em relação a outros planos” (Cook, 2004, p. 642).

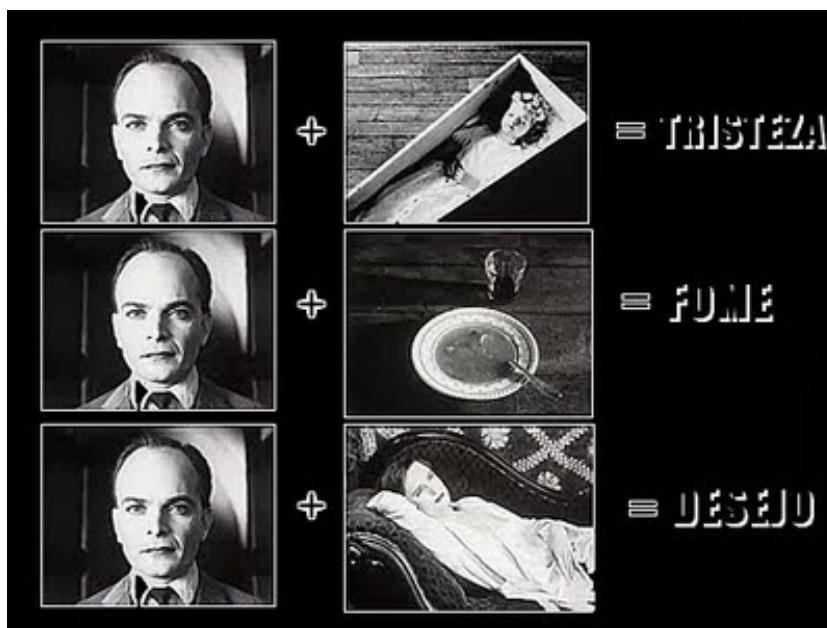


Figura 15: Efeito Kuleshov.

Fonte: <http://www.metododeroerp.org/tag/lev-kuleshov/>

O filme *Encouraçado Potemkin* de 1925, do diretor Eisenstein (1898-1948), foi considerado, de acordo com Cook (2004), a estrutura cinematográfica mais perfeita na história do cinema. Eisenstein criou uma técnica nova atrelada a estimulação psicológica ao invés da lógica narrativa, que conseguia comunicar sensações físicas e emocionais diretamente a plateia. Na cena dos degraus de Odessa (ver figura 16) é perceptível o sucesso desta estimulação.

Eisenstein utiliza a ação paralela, que consiste em visualizar paralelamente duas situações distintas que podem ir ao encontro uma da outra. O trabalho da montagem tem como objetivo gerar o suspense adequado. Ele alegava que para os planos abertos deveriam se dar mais tempo de exposição na tela, pois continha mais informações. Por sua vez, os planos fechados deveriam ser rapidamente expostos, por conterem menos informações para o telespectador. Seus filmes pretendiam induzir ao debate de ideias, e a montagem das cenas explorava o contraste das imagens.



Figura 16: Encouraçado Potemkin 1925. Cena dos degraus de Odessa.
Fonte: <http://aventuranaleitura.blogspot.com.br>

No ano seguinte à morte de Stalin, em 1954, mais de 40 longas foram produzidos (Cook, 2004). Em 1956, quem assume o poder é Nikita Khrushchev e denuncia o despotismo brutal de Stalin, a partir deste momento começa o processo de desestalinização. Segundo Cook (2004, p. 647), Nikita alegava que (em tradução livre):

Stalin tinha perdido o contato da realidade de seu país enquanto subia ao poder e no final apenas conhecia através das imagens cinematográficas pseudo realistas elaboradas por sua própria burocracia cultural e quando não gostava das imagens ele as purgava sem piedade. Stalin não pisava em uma vila desde 1928.

Em um discurso, Krushechev ainda declara, segundo Cook (2004, p. 648): (em tradução livre):

Ele conhecia o interior e a agricultura somente pelos filmes e esses filmes haviam maquiado e embelezado a situação existente... Muitos filmes mostravam a vida *Kolkhoz* como se as mesas se dobrassem sob o peso dos perus e patos. Evidentemente Stalin achava que isso era verdade.

Entretanto, o realismo socialista, como uma doutrina, não tinha realmente se difundido e após 115 longas produzidos em 1958, Nikita chega a conclusão de que o liberalismo nas artes tinha ido longe demais (Cook, 2004). Em 1966, Brezhnev assume o poder, fechando novamente o regime, o que ocasionou um período de incertezas e indecisões para as artes.

Neste período, o ocidente reconheceu que o cinema da União Soviética tinha adquirido um novo gênio à altura de Eiseinstein: o diretor Sergei Parajanov. O filme *Sombra dos Antepassados Esquecidos* foi premiado por utilizar técnicas que nunca haviam sido feitas. O trabalho com o foco, a movimentação de câmera, muitas vezes girando em 360 e as cores tinham como objetivo evitar que o telespectador se sentisse confortável, a impressão era alucinatória. Parajanov foi atacado diretamente pelo presidente por oposições ideológicas e em dez anos conseguiu fazer apenas um filme, *Acorda Roma de 1969*, que foi reeditado. Em 1974, ele foi preso por acusações suspeitas e condenado a seis anos de trabalho forçado, mas devido a uma campanha mundial, foi solto 3 anos depois, entretanto só voltou a filmar em 1984.

Essa geração de cineastas revolucionou as posteriores para sempre. Alguns conceitos e teorias já expostos pelo cinema mudo, alguns anos antes, foram lapidadas e incrementadas pelo cinema soviético, que ficou conhecido na posteridade como grande fundamentador da edição que conhecemos atualmente, das técnicas de montar uma narrativa, tornando-a didática e possível de entendimento. Por outro lado, contrariando a ideia de montage como elemento principal, está o diretor Andrei Tarkovsky também de origem soviética, que defende a ideia do tempo fílmico como meio fundamental de imprimir a realidade. Tarkovsky, conhecido como pensador do cinema como uma arte própria, torna-se essencial para o estudo da sétima arte.

3.3. A ARTE DE REPRESENTAR O TEMPO: TARKOVSKI

3.3.1. VIDA E OBRA



Figura 17: Andrei Tarkovsky, em *Zerkalo*, 1966. Fonte: www.tumblr.com/tagged/andrey-tarkovsky

Quando instado a explicar o sentido de seus filmes, Andrei Tarkovsky respondia com a seguinte metáfora: "Você olha um relógio. Ele funciona, mostra as horas. Você tenta compreender como ele funciona e o desmonta. Ele não anda mais. E no entanto essa é a única maneira de compreender..." (Tarkovsky, 2002, p.274). Tarkovsky passou a vida montando e desmontando "relógios" na tentativa de compreender o funcionamento da vida e do espírito dos homens.

As páginas de *A History of Narrative Film* de Cook (2004) contam que o nascimento do diretor Tarkovsky foi em 4 de Abril de 1932 em Moscou, filho do aclamado poeta Arseni Tarkovsky, autor de muitos poemas utilizados em suas obras fílmicas, o artista soviético estudou música, pintura e a língua árabe na infância e juventude. Formou-se em geologia, que posteriormente abandonou para prosseguir

na compreensão da vida humana. Aos 24 anos começou a se interessar pela sétima arte, formando-se na Escola de Cinema de Moscou (VGIK). Seu primeiro filme, foi um média metragem que elaborou para a conclusão da Faculdade. *Um Rolo Compressor e o Violinista* foi premiado no festival de cinema estudantil de Nova York.

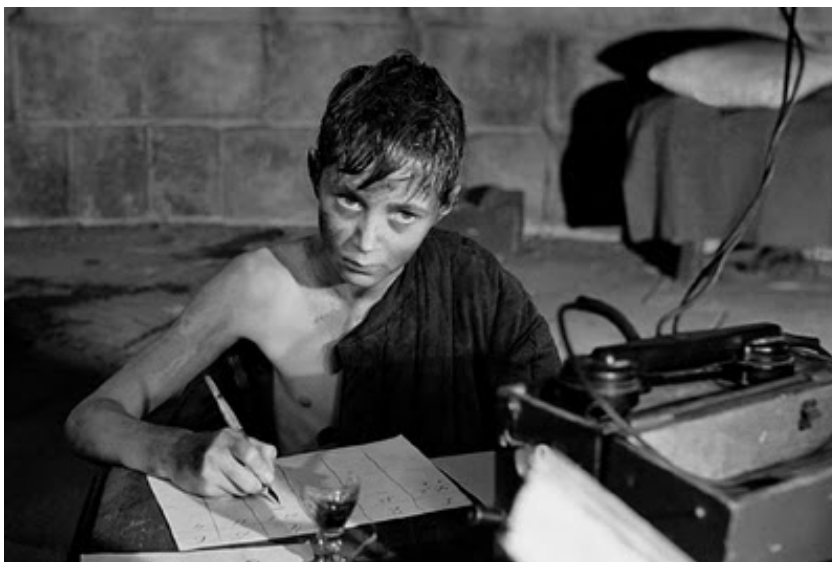


Figura 18: A Infância de Ivan 1962.

Fonte: <http://cineclubeybitukatu.blogspot.com.br>

O primeiro longa metragem foi o épico introspectivo *A Infância de Ivan* de 1962, com este filme Tarkovsky sustentou a nouvelle vague soviética dos anos 60. A película conta a história de um órfão que se transforma em espião. A guerra vista pelo menino era como o inferno na terra. Em seguida veio *Andrei Rublev* de 1966, para muitos sua obra-prima. Rublev é um personagem histórico, pintor e monge russo ortodoxo responsável por trazer a arte da pintura dos ícones religiosos ao seu apogeu do séc XV, simbolizando o conflito do barbarismo russo e o idealismo. O monge enfatiza a visão do artista não como uma elite, mas como um operário, um artesão gerado pela energia criativa do povo. O filme foi banido da União soviética por contar de forma inexata a história russa. A versão editada ganhou prêmio no Festival Internacional de Cinema de Cannes, na França (Cook, 2004).



Figura 19: Andrei Rublev 1966.
Fonte: <http://thevoid99.blogspot.com.br>

A esta altura, Tarkovsky já vivia uma situação contraditória na indústria estatal do cinema. Os estúdios Mosfilm concediam-lhe vastos recursos de produção para depois dificultar ao máximo a circulação de seus filmes. A burocracia o acusava de misticismo, violência e irrealismo. A crítica e os festivais internacionais, no entanto, o cultuavam como a um novo Dostoievski, em quem por diversas vezes se inspirou.

Chega o terceiro longa em 1972 *Solaris* cruzamento de ficção científica com ensaio filosófico, o filme dialogava com o *2001* de Kubrick e sugeria que cada um de nós é responsável por assumir seu passado perante a coletividade. Mais uma vez é premiado em Cannes (Cook, 2004).



Figura 20: Solaris 1972.

Fonte: <http://octopuscinema.blogspot.com.br>

Era tempo de Tarkovsky voltar-se para o seu próprio passado e o de sua mãe. A autobiografia *O Espelho*, de 1974, é uma complexa odisséia da memória, que para muitos telespectadores foi o ápice da consolidação da profundidade de Tarkovsky. Uma operária de Novosibirsk escreveu ao director (Tarkovski, 2002, p.8):

Na semana passada, vi o seu filme quatro vezes. E não fui ao cinema simplesmente para vê-lo, mas também, para passar algumas horas vivendo uma vida real, com artistas e seres humanos verdadeiros... Pela primeira vez na minha vida um filme tornou-se algo real para mim, e é por essa razão que vou vê-lo: quero impregnar-me dele, para que possa realmente sentir-me viva.



Figura 21: O Espelho 1974.

Fonte: <http://last-tapes.blogspot.com.br/>

Em 1979, realiza *Stalker*. O filme trata de uma alegoria complexa da decadência e denuncia a repressão da liberdade intelectual exercida pelo governo da União Soviética. O cineasta confirmava-se independente dentro do cinema soviético: nenhum dissidente padrão, nenhum servil cumpridor de cânones.



Figura 22: *Stalker* 1979.
Fonte: <http://www.mcelhearn.com>

Nostalgia de 1982 e *O Sacrifício* de 1985 são obras do exílio. No mesmo ano em que as autoridades o impedem de ir à França apresentar *Stalker*, permitem-no viajar à Itália para filmar *Nostalgia*, canto de amor à pátria escrito com Tonino Guerra. O filme trata das memórias, sonhos e experiências de um professor de arquitetura que chega à Itália pela primeira vez com uma intérprete. A misteriosa e inacessível película ganha prêmios em Cannes (Cook, 2004).



Figura 23: Nostalgia 1982. Fonte:
<http://elmundoenunahipoteka.tumblr.com>

As filmagens suecas de *O Sacrifício* foi uma coprodução. A história trata de uma resposta espiritual de um pequeno grupo de pessoas em uma ilha isolada à um eminente holocausto nuclear. As filmagens foram marcadas pelo sofrimento de Tarkovsky com o câncer de pulmão que lhe mataria logo depois, em Paris, no ano de 1986 (Cook, 2004).



Figura 24: O Sacrifício 1985.
 Fonte: <http://100mim.wordpress.com>

Em toda a sua obra, tanto fílmica quanto escrita, um tema recorrente e crucial é o sacrifício e que ao contrário do que muitos pensam: *sacri* vem de origem judaica que significa sagrado e *ofício* origina-se do latim que significa trabalho, portanto o sacrifício refere-se a um *trabalho sagrado*. Para ele, a criação artística é um ato de

sacrifício, trata-se de uma doação, que certamente não é material, intelectual ou mesmo emocional Tarkovski (2002, p. 280):

Diante do desastre em escala global, parece-me que a única questão a ser levantada diz respeito à responsabilidade pessoal do homem e à sua disposição para o sacrifício, sem as quais não podemos considerá-lo um ser espiritual.

Neste contexto, o sacrifício configura-se como algo espiritual, palavra que ele usa constantemente em seu escrito *Esculpir o tempo*. Essa espiritualidade, entretanto, não é religiosa no sentido corrente. Tarkovski (2002, p. 281) diz que as religiões, tal como se apresentam hoje, “não são capazes de saciar a sede de absoluto que caracteriza o homem”. E ainda completa: Tarkovski (2002, p. 274):

O que eu quis foi propor questões e demonstrar problemas que vão diretamente ao núcleo das nossas vidas e, desse modo, levar o espectador de volta às fontes dormientes e ressequidas da nossa existência. Figurar, imagens visuais, estão muito mais capacitadas para realizar essa finalidade do que quaisquer palavras, particularmente hoje, quando o mundo perdeu todo o mistério e magia, e falar tornou-se mero palavreiro – vazio de significado.

Suas referências mais profundas de seu país são a literatura de Tolstoi e Doistoiévski. O pensar sobre a arte fílmica vai além de analisa-la como linguagem ou poesia, este pensar está atrelado a compreensão da vida humana. Tarkovski (2002, p.276) defende:

Para poder definir minhas próprias tarefas, não só como artista, mas sobretudo como pessoa, descubro-me tendo que examinar o estado geral da nossa civilização e a responsabilidade pessoal de cada indivíduo enquanto participante do processo histórico.

E ainda Tarkovski (2002, p.285):

O ideal exprime coisas que não existem no mundo que conhecemos, mas nos faz lembrar do que deveria existir no plano espiritual. A obra de arte é uma forma dada a esse ideal que no futuro deve pertencer à humanidade, mas que, no momento, deve ser patrimônio de poucos, e, em primeiro lugar, do gênio que permitiu a consciência humana, com todas as suas limitações, entrasse em contato com o ideal corporificado em sua arte.

Sete longas em 26 anos de carreira parecem pouco aos olhos da estatística. Mas a escala grandiosa da obra de Andrei Tarkovski não se mede por números. Os longos espaços de tempo entre um filme e outro, em média cinco anos, parecem ter colaborado na densidade de seus filmes e no grau de reflexão que eles suscitam. Os intervalos também colaboraram na elaboração de seu livro *Esculpir o Tempo*, neste ele comparou o trabalho do diretor ao de um escultor que, "guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo o que não faz parte dela". O seu cinema tem essa qualidade essencial das obras perfeitas: o que não está ali é excesso.

3.3.2. O POETA

O alcance da compreensão plena sobre a linguagem cinematográfica adotada por Andrei Tarkovsky está atrelado a esmiuçar o seu conceito de arte e o objetivo fundamental da mesma, que, para ele, consiste no entendimento de si mesmo como ser humano e o seu papel na sociedade: “O artista que não tiver consciência do seu significado só muito dificilmente será capaz de fazer alguma afirmação coerente sobre a linguagem da sua própria arte” (Tarkovski 2002, p. 276).

Por que a arte existe? Quem precisa dela? Na verdade, alguém precisa dela? Essas são questões colocadas não só pelo poeta, mas também por qualquer pessoa que aprecie a arte. Muitos fazem essa pergunta a si próprios, e qualquer pessoa ligada à arte costuma dar a sua resposta pessoal. Alexandre Block disse que “do caos, o poeta cria harmonia”. Puchkin acreditava que o poeta tem o dom da profecia. Todo artista é regido por suas próprias leis, mas estas não são, em totalidade, obrigatórias para as demais pessoas. Para Tarkovski (2002) fica perfeitamente claro que o objetivo de toda arte, a menos que ela seja dirigida ao “consumidor” como se fosse uma mercadoria, é “explicar ao próprio artista, e ao que o cercam, para que vive o homem, e qual o significado de sua existência.” Segundo ele, “o papel indiscutivelmente funcional da arte encontra-se na ideia do conhecimento, onde o efeito é expressado como choque, como catarse” (Tarvovski, 2002, p. 38).

Para Tarkovski (2002), a arte não tem a função de expor ideias, difundir concepções ou servir de exemplo. O objetivo é preparar uma pessoa para a morte, tornando-a capaz de voltar-se para o bem. Afinal, esta é a única certeza que temos. “Poder-se-ia afirmar que a arte é símbolo do universo, estando ligada àquela verdade espiritual absoluta que se oculta de nós em nossas atividades pragmáticas e utilitárias” (Tarkovski, 2002, p. 49).

O homem está constantemente buscando respostas para a sua existência. Ao se emocionar com uma obra prima, uma pessoa começa a ouvir em si própria aquele mesmo chamado da verdade que levou o artista a criá-la. “Quando se estabelece uma ligação entre a obra e o seu espectador, este vivencia uma comoção espiritual sublime e purificadora” (Tarkovski, 2002, p.49).

Tarkovsky acreditava que a arte ajuda os seres humanos a refletir sobre as questões mundanas e a encontrar a verdade, tornando-os capazes de se aproximar do ideal: “o indivíduo deve amar a si mesmo a ponto de respeitar em si o princípio

divino e supra-pessoal que não lhe permite perseguir seus interesses egoístas e pessoais, e que ele se entregue sem questionamentos ou reclamações, ou seja que ame a todos” (Tarkovski, 2002, p. 277). Por esse motivo, o artista tem inteira responsabilidade por sua obra exigindo do mesmo uma aceitação de sua vocação e uma dedicação absoluta. “A única condição para lutar pelo direito de criar é a fé na própria vocação, a presteza em servir e a recusa às concessões. A criação artística exige do artista que ele “pereça por inteiro”, no sentido pleno e trágico destas palavras” (Tarkovski, 2002, p. 42) e ainda:

Simplemente não posso acreditar que um artista seja capaz de trabalhar apenas para dar expressão a suas próprias ideias ou sentimentos, os quais não tem sentido a menos que encontrem uma resposta. Em nome da criação de um elo espiritual com os outros, a auto-expressão só pode ser um processo torturante, que não resulta em nenhuma vantagem prática: trata-se, em última instância, de um ato de sacrifício. Mas valerá a pena o esforço, apenas para se ouvir o próprio ego?

Tarkovski (2002) percebeu a arte como o meio de comunicação mais forte, uma vez que o entendimento mútuo é uma força a unir as pessoas, e o espírito de comunhão é um dos mais importantes aspectos da criação artística. Na percepção do poeta, esta comunicação seria inalcançada se não fosse pelas imagens. “A minha tarefa é falar através de imagens vivas, e não de argumentos. Tenho de exibir a vida de rosto inteiro, não discutir a vida” (Tarkovski, 2002, p. 55) e ainda:

Pode-se falar da ideia contida na imagem, e descrever a sua essência por meio de palavras. Tal descrição, porém, nunca será adequada. Uma imagem pode ser criada e fazer-se sentir. Pode ser aceita ou recusada. Nada disso, no entanto, pode ser compreendido através de um processo exclusivamente cerebral. A ideia do infinito não pode ser expressada por palavras ou mesmo descrita, mas pode ser apreendida através da arte, que torna o infinito tangível. Só se pode alcançar o absoluto através da fé do ato criador.

A película surgiu como meio de registrar justamente o movimento da realidade, de reproduzir indefinidamente o momento, instante pós instante, em sua fluida mutuabilidade e é nisso que concerne o cinema de Tarkovsky, em tornar a imagem o mais próximo possível da vida, mesmo que, em certos momentos, sejamos incapazes de ver o quanto a vida é bela.

Para Tarkovski (2002), o cinema deve ser um meio de explorar os problemas mais complexos do nosso tempo, atrelado a isso deve-se haver um distanciamento

das outras artes, tornando o cinema uma obra autoral. Segundo Tarkovski (2002, p.21):

A tentativa de adaptar as características de outras formas de arte ao cinema sempre privará o filme da sua especificidade cinematográfica, e tornará mais difícil lidar com o material de uma maneira que permite a utilização dos poderosos recursos do cinema como arte autônoma.

Todos os pensamentos apresentados sobre a sensibilidade de Tarkovsky afirma o quão exuberante é sua obra, a demora entre um filme e outro está justificada devido ao processo vivido por ele na concepção de cada obra. Andrei Tarkovsky não discute apenas cinema e sua linguagem, ele vai além, a fim de fazer o telespectador transcender e aprimorar seus próprios conceitos de vida.

Quando penso o título deste capítulo presumo que todos esses entendimentos sobre a vida, esclarecidos por ele através da demonstração do objetivo da arte, fazem parte de uma poesia que nas palavras de Tarkovski (2002, p. 18):

Quando falo de poesia, não penso nela como gênero. A poesia é uma consciência de mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade. Assim a poesia torna-se uma filosofia que conduz o homem ao longo de toda a sua vida.

3.3.3. O TEMPO E A TÉCNICA

O bem mais precioso que temos é o tempo. Este é capaz de tornar as mais belas coisas perecíveis. Mas como poderia se definir o tempo? O que ele é? O que ele transforma em nós? E como poderia ser utilizado no cinema? Pensando em responder alguns desses questionamentos um poeta brasileiro chamado Raduan Nassar põe-se a defini-lo da seguinte forma na páginas de seu livro *Lavoura Arcaica*:

O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor. Embora, inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento. Sem medida que eu conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza. Não tem começo, não tem fim. Rico não é o homem que coleciona e se pesa num amontoado de moedas, nem aquele devasso que estende as mãos e braços em terras largas. Rico só é o homem que aprendeu piedoso e humilde a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura. Não se rebelando contra o seu curso. Brindando antes com sabedoria para receber dele os favores e não sua ira. O equilíbrio da vida está essencialmente neste bem supremo. E quem souber com acerto a quantidade de vagar com a de espera que deve pôr nas coisas, não corre nunca o risco de buscar por elas e defrontar-se com o que não é. Pois só a justa medida do tempo, dá a justa 'atudeza' das coisas.

Dostoiévski, em *Os Possessos*, faz uma reflexão diferente:

Stravrogin: ... no Apocalipse, os anjos juram que o tempo não mais existirá.

Kirillov: Sei disso. É uma verdade indiscutível, afirmada com toda clareza e exatidão. Quando a humanidade alcançar a felicidade, não existirá mais o tempo, pois dele não mais se terá necessidade. Perfeitamente verdadeiro.

Stravrogin: Onde vão colocá-lo, então?

Kirillov: Não vão colocá-lo em lugar nenhum. O tempo não é uma coisa, é uma ideia. Ele morrerá na mente.

Para Tarkovski (2002), “O tempo constitui uma condição da existência do nosso Eu e é necessário para que o homem, criatura mortal seja capaz de se realizar como personalidade”. O tempo de que se refere o poeta não é o linear que nos permite praticar alguma coisa ou um ato qualquer. Ele tem o tempo como a memória das coisas e dos homens, a consciência humana depende do tempo para existir. Segundo Tarkovski (2002, p. 65):

E a vida não é mais que fração de tempo que lhe foi concedida, durante a qual ele pode (e, na verdade, deve) moldar seu espírito de acordo com seu próprio entendimento dos objetivos da existência humana.

Somos capazes de retroceder o tempo através da memória, tudo isso é percebido até mesmo nas rachaduras de uma parede, na extensão de um tronco de árvore, nas rugas de uma senhora cansada de por-se a pensar. Neste intuito, a arte é uma forma de registrar o tempo, no entanto, para torna-lo uma impressão verdadeira foi necessário descobrir as imagens em movimento, ou seja, o cinema. A força desta sétima arte reside no fato de ele se apropriar do tempo junto com aquela realidade material à qual é impossível de desfazer e que nos cerca dia após dia e hora após hora. “O tempo, registrado em suas formas e manifestações reais: é esta a suprema concepção do cinema enquanto arte, e que nos leva a refletir sobre a riqueza dos recursos ainda não usados no cinema, sobre seu extraordinário futuro.” Tarkovski (2002, p.72).

Para Tarkovski (2002), o tempo, no cinema, se manifesta na forma de um evento real, este se dá em forma de observação simples e direta. O elemento básico do cinema, que permeia até mesmo as células mais microscópicas, é a observação.

Mas como esculpir o tempo? As técnicas utilizadas por Tarkovsky tem o intuito de permanecer mais próximo da realidade, fazendo com que o telespectador veja nas telas do cinema uma parte da sua própria vida. Segundo ele (2002, p.134):

O fator dominante e todo poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma. A verdadeira passagem do tempo também se faz clara através do comportamento dos personagens, do tratamento visual e da trilha sonora –esses, porém, são atributos colaterais, cuja ausência, teoricamente, em nada afetaria a existência do filme.

Segundo os pensamentos de Tarkovski (2002), é impossível conceber uma obra cinematográfica sem a sensação de tempo fluindo através das tomadas, mas pode imaginar um filme sem atores, música, cenário e até mesmo montagem. É o que acontece no filme *Arrivée d'un Train*, dos irmãos Lumière. O mesmo se passa em um filme dado como exemplo por Tarkovski (2002), em seu livro *Esculpir o Tempo*, que trata de uma película elaborada por Pascal Aubier, constituída por uma única tomada de dez minutos.

No início, o filme nos mostra a vida na natureza, majestosa e sem pressa. Em seguida a câmera, num movimento de habilidade, revela-nos um minúsculo ponto: uma figura adormecida, de contornos indistintos, na escota de uma colina. Imediatamente sobrevém o dramático desenlace. A passagem do tempo parece acelerar-se, estimulada por nossa curiosidade. É como se, junto com a câmera, nos aproximássemos furtivamente do homem, para percebermos, já bem perto, que ele está morto.

Tarkovski (2002) enfatiza que o filme não tem montagem, não há atores representando e nenhum cenário. No entanto, o ritmo do fluir do tempo ali está, dentro do quadro. O poeta ainda vai além, discorda da ideia de que o filme tem como elemento principal a montagem como apresentado pelos adeptos do “cinema de montagem” dos anos 20 como Kuleshov e Eisenstein. Segundo Tarkovski (2002, p. 135):

A imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe no interior do quadro. Durante as filmagens, portanto, concentro-me na passagem do tempo no quadro, para reproduzi-la e registrá-la. A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme.

Para o poeta, a montagem serve unicamente para unir as tomadas já atreladas intrinsecamente. E de que modo o tempo se faz sentir numa tomada? Segundo Tarkovski (2002, p. 140)

Ele se torna perceptível quando sentimos algo de significativo e verdadeiro, que vai além dos acontecimentos mostrados na tela; quando percebemos, com toda clareza, que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é um indicio. O cinema é capaz de registrar o tempo através de signos exteriores e visíveis, identificáveis aos sentimentos. E assim o tempo se torna o próprio fundamento do cinema, como o som na música, a cor na pintura, o personagem no teatro.

Segundo Tarkovski (2002), um diretor revela sua individualidade sobretudo através do ritmo, da sua percepção do tempo. O ritmo não é inventado, nem composto em bases arbitrárias e teóricas, mas nasce espontaneamente num filme, em resposta à consciência inata da vida que tem o diretor, à sua procura do tempo.

Nas obras de Andrei Tarkovsky nota-se a presença de cenas dilatadas, ou seja, extensas e lentas, como naturalmente se passa em nossas vidas. Isso acontece para que se perceba o tempo natural das coisas. Quanto tempo leva

para uma pessoa sair de seu quarto e chegar em uma varanda? Este tempo é impresso na imagem exatamente como acontece fora das telas. Um exemplo atual que foi influenciado pelos conceitos de Tarkovsky é intuído em uma cena do filme *Irreversível* do diretor francês Gaspar Noé. A personagem é estuprada em uma estação de metrô, esta cena perdurou o tempo exato que um fato trágico como este levaria para acontecer. Na primeira exibição deste filme, conta-se que muitas pessoas saíram da sala de cinema devido a sensação de tortura causada pela infindável cena. O objetivo do diretor de chocar o telespectador foi alcançado apenas utilizando a passagem do tempo impregnado na cena. Obviamente, o fato por si já causa angustia, entretanto o objetivo não seria devidamente alcançado se não fosse pela extensão da cena.

Está evidente que para Tarkovsky o que manifesta como elemento principal da linguagem cinematográfica é o tempo e o ritmo impregnado no mesmo. Entretanto há um outro elemento demonstrado pelo diretor: o som. Este é diferenciado da música, como trilha sonora utilizada atualmente. Para Tarkovski (2002), a música no cinema é aceitável quando usada como um refrão, que nos faz retornar ao já assimilado toda vez que é escutada. Mas ressalta que num filme sonoro realizado com plena coerência teórica, não há lugar para a música: ela será substituída por sons, nos quais o cinema constantemente descobre novos significados.

Tarkovsky brinca com os sons naturais do mundo para trazer as sensações mais verossímeis. Ele é capaz de intensificar o som da gota de água a cair para aumentar o efeito de silêncio que existe no quarto. “Organizado adequadamente num filme, o mundo sonoro é musical em sua essência e é essa a verdadeira música do cinema.” E ainda: “Acho que acima de tudo, os sons deste mundo são tão belos em si mesmos que, se aprendêssemos a ouvi-los adequadamente, o cinema não teria a menor necessidade de música” (Tarkovski, 2002, p.194).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Andrei Tarkovsky, conhecido como o *poeta*, chegou ao mundo após as revoluções vanguardistas que repensaram o papel do artista na sociedade. As concepções sobre a arte já estavam num processo de transformação profunda. Os pensadores da arte contemporânea idealizaram o artista num lugar totalmente diverso do concebido anteriormente, desmistificando a sua atuação na sociedade e ressaltando o seu aspecto intelectual e político. Tarkovsky não compartilhava dessas visões advindas da arte contemporânea.

Algumas vanguardas assemelham-se aos conceitos de Tarkovsky quando enaltecem a veracidade da narrativa fílmica, como o neo-realismo, o cinema russo – me refiro aos diretores estudados - e por fim os conceitos de Bazin, que acreditava no cinema como a arte do real. O surrealismo se aproxima à Tarkovsky quando evidencia o anticonformismo e a psique humana, esta tão estudada pelo poeta soviético em questão.

O *Châier du Cinema* de Bazin e Jacques Doniol Valcroze defendem um cinema autoral, o mesmo se passa nos argumentos de Tarkovsky, para que assim, seja possível fazer uma obra particular, sem permanecer apenas como derivações de outras artes. Entretanto, o que mais diverge do poeta é o que o faz ser tão peculiar. Nenhuma vanguarda, nenhum diretor russo e nem mesmo as teorias de Bazin defendem como elemento principal da linguagem cinematográfica: o *tempo*. O cinema é a única arte capaz de registrar uma impressão deste elemento. Para Tarkovski (2002, p. 66), “O tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo”. Neste contexto, essa torna-se a função do cinema.

A montagem, que foi a mais evidenciada durante os estudos como um dos elementos para se trazer a veracidade ao cinema, para Tarkovsky nada mais é que a junção de pedaços de tempo, que estão impressos nos seguimentos da película.

A obra de Andrei Tarkovsky apesar de não ter como foco a denúncia

política em suas obras como acontece em outras vanguardas, para muitos, estão impregnados muitas críticas ao regime soviético de repressão à liberdade intelectual.

A supremacia da obra do poeta é a marca profunda de um sentido espiritual e seu compromisso com a arte ficou registrado em seu livro *Esculpir o Tempo*, obra essencial a todos os amantes da sétima arte. A espiritualidade para ele se concretiza na ideia do amor e o fundamento do sacrifício. Acredito que sejam essas duas ideias complementares, que diferenciam o pensamento e a obra de Tarkovsky do seus contemporâneos, tornando sua mensagem ao mesmo tempo atual e relacionada com a arte do passado. O seu pensar cinema vai além de uma análise técnica para dar sensações verdadeiras ao telespectador, ele busca a função intrínseca do artista: este deve possibilitar os questionamentos humanos, a fim de fazê-los refletir sobre a busca de torna-los seres humanos melhores.

O presente trabalho de conclusão de curso abre portas para a comparação entre as linguagens aqui estudadas com os novos conceitos de se fazer cinema, para que assim torne possível o alcance, novamente, do cinema como uma arte realmente reflexiva e propagadora de boas idéias . Finalizo com uma reflexão de Tarkovsky sobre a arte: “Parece-me que a função da arte seja a de exprimir a liberdade absoluta do potencial espiritual do homem. Creio que a arte foi sempre a arma de que o homem dispôs para enfrentar as coisas materiais que ameaçavam devorar-lhe o espírito”. (Tarkosvki 2002, p. 62)

5. REFERÊNCIAS

- ANDREW, J. **As Principais Teorias do Cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- BAZIN, A. **O Cinema** São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BORDWELL, D. **O Cinema Clássico Hollywoodiano: normas e princípios narrativos**. São Paulo: Senac, 2004.
- BRETON, André. **Manifesto Surrealista**. São Paulo: 1924.
- CARRIÈRE, J. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- COOK, D. **A History of Narrative Film**. Londres: w.w. Norton e Company, 2004.
- EISENSTEIN, S. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FABRIS, M. **O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano**. São Paulo: Edusp, 1996.
- KAPLAN, A. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995
- KRACAUER, S. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- MERTEN, L. **Cinema: entre a realidade e o artifício: diretores, escolas, tendências**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.
- METZ, C. **A Significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PROENÇA, G. **História da Arte**. São Paulo: Ática, 2004.
- RONALD, B. **Cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- SIMONARD, P. **A Geração do Cinema Novo: para uma antropologia do Cinema**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- STUMPF, I. R. C. Pesquisa bibliográfica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.
- TARKOVSKI. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.